

ETC



« L'autre, quel qu'il soit »

Ghislaine Charest, *L'autre quel qu'il soit*, Centre VU, Québec.
Du 14 janvier au 6 février 1994

Sylvie Fortin

Number 26, May–August 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35638ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fortin, S. (1994). Review of [« L'autre, quel qu'il soit » / Ghislaine Charest, *L'autre quel qu'il soit*, Centre VU, Québec. Du 14 janvier au 6 février 1994]. *ETC*, (26), 33–35.

QUÉBEC

« L'AUTRE, QUEL QU'IL SOIT »

Ghislaine Charest, *L'autre quel qu'il soit*, Centre VU, Québec. Du 14 janvier au 6 février 1994



PHOTO : ANDRÉ CLÉMENT

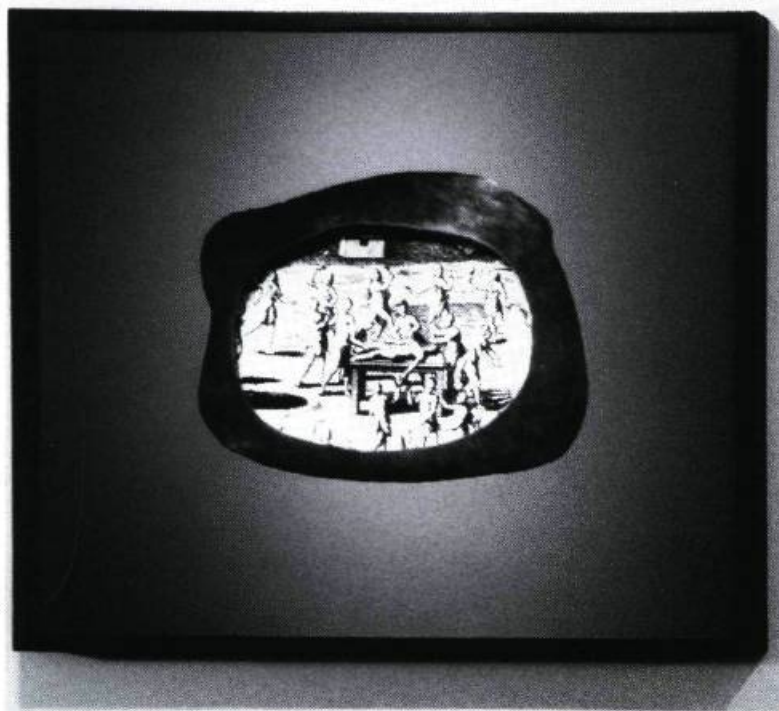
Ghislaine Charest, *L'autre, quel qu'il soit*, 1993. Série VI, Épreuve argentique, miroir, pigment, bois; 272 x 115 cm.

En positionnant la nécessité d'un regard incarné, les photographies de Ghislaine Charest élaborent une critique de l'économie de la vision en intervenant dans cette construction qui relève de la modernité et en dévoilant plusieurs de ses assises. Ainsi, les photographies présentées en cinq groupes témoignent d'une réflexion soutenue sur la politique de la vision, sur « l'ubiquité de la vision comme sens dominant de l'ère moderne »¹ et son héritage actuel ainsi que sur la vision comme dispositif sensoriel de la domination.

Les œuvres proposent des gravures des XVII^e et XVIII^e siècles photographiées par l'artiste, méticuleusement encadrées dans des boîtiers de bois teints et voilées par les revers de miroirs dont le tain a été partiellement décapé. Le recours à ce type de présentation nous ramène à la métaphore albertienne du miroir plat qu'est le tableau : le propos de l'artiste s'articulerait donc autour de la représentation. De plus, il explicite une critique de la définition étroite de la critique d'art, souvent réduite à la notion « ... qu'il y a une œuvre, x, derrière laquelle est érigé un groupe de significations, a, b, ou c, que le travail herméneutique du critique déballe, révèle, en enfonçant, en pelant la surface littérale de l'œuvre »². Finalement, le tain décapé fait allusion au « striptease », par le dévoilement progressif de l'image qui coïncide étrangement avec mon apparition en son sein : la naissance de l'image et la possibilité de l'apparition d'un spectateur incarné seraient inséparables.

Des cinq unités, c'est le groupe combinant deux photographies et un cadre/objet qui présentent le regard phallique, qui repose nécessairement sur l'économie de la mise à distance, comme piste de lecture. Car c'est

spécifiquement à la *camera obscura*, comme dispositif mais aussi comme témoin d'une certaine structure mentale et d'une certaine relation avec le réel, que fait allusion ce cadre qui révèle un cercle où le tain décapé ouvre sur une autre surface polie, véritable abyme, insondable trou où le regard peut se plonger et, n'y trouvant absolument rien, y être englouti. De plus, on retrouve un lien formel entre les deux gravures photographiées, qui présentent des Amérindiens dans différentes situations liées au rituel sépulcral, et cette troisième composante : le trou. Ces images explicitent ainsi le lien entre mort, regard et pénétration. Car, dans une photographie, la fosse est l'ultime destination de la procession des porteurs de cadavres et d'ossements. Dans l'autre, la fosse est aussi la destination finale, le site du repos ultime. C'est alors que la justesse de l'accrochage se révèle car, à l'instant où je m'investis dans la surabondance de détails macabres, je me retrouve à mon insu reflétée dans un espace où le pilier de la galerie, cette seule ingérence physique dans le « cube », m'encadre littéralement et me plonge, par une fascinante ressemblance, au sein même de l'image. Toute distance abolie, je me retrouve prise au jeu de mon regard. L'économie du dispositif visuel est dès lors minée par la surabondance et l'œuvre fonctionne comme une matrice «... qui réside dans un espace qui est au-delà de l'intelligible, est en rupture radicale avec les lois de l'opposition... C'est sa caractéristique d'avoir plusieurs endroits en un endroit, et ils combinent ensemble ce qui n'est pas compossible. C'est le secret du figural : la transgression des intervalles constitutifs du discours, et la transgression des distances constitutives de la représentation »³. On voit dès lors com-



ment les œuvres de Ghislaine Charest deviennent ces matrices en combinant des images incompatibles, mon corps et ces gravures historiques, dans un espace où les distances ont disparu, où la représentation est ébranlée, voire partiellement impossible. Car, lorsque je me déplace de quelques pas, l'image photographique reprend toute son autorité. L'artiste articule ainsi la dimension temporelle de la vision, qu'elle situe clairement comme une propriété du corps, du regard incarné.

Dans une troisième composante, l'artiste poursuit sa déconstruction de l'économie du regard et de sa négation des autres dimensions sensorielles en forçant littéralement un investissement intégral. Le regardeur doit se compromettre pour déchiffrer l'élément du bas et son corps tout entier se trouve recruté par ce projet. Il y retrouve alors deux paysages contemporains gravés sur le tain qui, devenu lui-même représentation puisqu'il est encadré par une bande décapée qui crée un cadre dans le cadre, déstabilisent le jeu de la représentation. La temporalité du regard règne : le mouvement et le temps sont nécessaires à la lecture. Cette œuvre présente la déconstruction du regardeur totalisant en proposant un dispositif qui nécessite un investissement en avançant l'impossibilité de tout voir d'un seul endroit, l'échec du panoptique, et l'ineptie du regard, cette pénétration réductrice et dominatrice qui repose sur la conceptualisation qu'il soit possible d'acquiescer ainsi quelque connaissance. L'artiste affirme plutôt l'intime nécessité d'une exploration multipliée, déployée et continue.

Au-dessus de ce cadre, trois grandes images montrent

des autochtones représentés avec des physiques européens aux poses aristocratiques. Une de ces images a retenu mon attention : un homme au corps tatoué, indicel, l'incarnation de la signification qui, en se vulnérabilisant par ces inscriptions sur son corps, incorpore la métonymie de l'identification et s'assujettit à une identification définie par le regard. Ce corps sémiotisé s'offre d'emblée à la logique réductrice du « régime scopique » de la modernité, celui-là même qui a construit le corps comme site privilégié de signification.⁴ Mais il n'en demeure pas moins qu'il est sémantisé par des impératifs européens, pour répondre au « salvage paradigm » : ce sont là des autochtones romantisés, de « nobles sauvages » suffisamment différents et convenablement assez semblables, et demeurant ainsi sémantisables, pour que le sujet occidental puisse leur imposer sa marque.

Deux grandes photographies se déploient sur un autre mur en présentant de séduisants dessins de deux autochtones océaniens rencontrés par l'explorateur britannique James Cook. Les surfaces décapées dans le tain sont aussi importantes que les images elles-mêmes. Je m'y retrouve alors inévitablement plongée de tout mon corps dans le dispositif de la représentation. Ces deux images regroupées mettent en scène le dispositif du regard et, par leur indissoluble et non préjudicielle inclusion du spectateur, introduisent le défi de la réciprocité, cette réelle possibilité de négation du regardeur qui peut lui-même devenir l'objet du désir du regardé. L'économie du dispositif de domination échoue, l'observateur frissonne, troublé, incapable de



PHOTO : IVAN BINET

Ghislaine Charest, *L'autre, quel qu'il soit*, 1993. Série II, Épreuve argentique, miroir, pigment, bois; 259 x 76 cm.

percer cette image, pris au dépourvu, il rencontre le regard d'un sujet qui le chosifie potentiellement. Cette réciprocité du jeu de regard, loin de produire clarté, domination et maîtrise, ébranle le regard phallique et promulguant l'effet Méduse, désactive le regardeur. Le représenté accède ainsi à une identité qu'il participe à façonner, à un certain développement narratif résultant de sa subjectivité. Le désir prend tout son sens dans ce frisson, désir de domination et désir de connaissance, il illustre la déstabilisation de ma subjectivité et l'érotisation inhérente à cette rencontre.

Un dernier groupe, combinant quatre composantes, referme l'espace. Dans ce groupe, deux œuvres articulent clairement la réciprocité inhérente à l'échange. Le « noble sauvage » y est encore marqué à l'occidental et inséré dans d'idylliques paysages dignes des vues de l'époque. C'est le point de vue qui capte mon attention : il rappelle celui de ces aquarelles au point de vue unique et surélevé, pleinement maître de la situation et hors champ, permettant ainsi l'objectivité de la représentation et évitant ainsi toute contamination.

Ghislaine Charest articule l'échec de l'opticalité moderniste et, participant ainsi à sa déconstruction, offre des stratégies diverses. Dans cette dernière unité, elle propose un cadre où n'est exposé que l'envers du miroir, cette surface vierge et impénétrable qui voile complètement l'image, ou son absence, derrière. Une surface où la présence du regardeur est niée, où la représentation est mise en abîme ou perpétuellement différée, devient l'espace où ces « autres », ceux et celles qui étaient représentés, sont

maintenant affranchis de la vision moderniste, où, refusant d'être encadrés, ils affirment leur accession à la subjectivité, leur pouvoir de se manifester à leur guise. Ghislaine Charest participe ainsi à la vision de l'artiste politisé énoncée par Hal Foster qui « ... aujourd'hui pourrait être encouragé à ne pas représenter des représentations prescrites et des formes génériques mais à investiguer les processus et les mécanismes qui les contrôlent »⁵.

SYLVIE FORTIN

NOTES

- ¹ Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity » dans *Vision and Visuality*, Éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, p.3.
- ² Rosalind Krauss, « Poststructuralism and the Paraliterary » dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985, p. 293.
- ³ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 339, cité dans Rosalind Krauss, « The Im/pulse to See » dans *Vision and Visuality*, Éd. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 64-65.
- ⁴ À ce sujet, voir Peter Brooks, « Marking Out the Modern Body : The French Revolution and Balzac » dans *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, p. 56.
- ⁵ Hal Foster, « For a Concept of the Political in Contemporary Art » dans *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985, p. 153.